

## TEORIA I HISTÒRIA

## El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo

## La fértil transculturalidad

**Carmina Salvatierra**

El texto que sigue a continuación pertenece a la tesis doctoral *La Escuela Jacques Lecoq, una pedagogía para la creación dramática*, dirigida por el doctor Ricard Salvat, y que defendí el 14 de mayo de 2007, en la Universitat de Barcelona.<sup>1</sup> Este estudio ha llegado a realizarse gracias al interés que el doctor Salvat manifestó por el tema desde el principio, y que me decidió a iniciar y a concluir esta investigación. Durante este tiempo he querido acercarme a la práctica pedagógica de la escuela de Jacques Lecoq y a la contribución del pedagogo al teatro del siglo xx. Cúal ha sido su búsqueda a partir del movimiento, cómo llega a formular una pedagogía para la creación, cuales fueron sus objetivos, sus referencias, su filiación..., son algunos de los aspectos que se tratan. En el centro de ella se encuentra la cuestión corporal como tema de fondo participan-

do del debate donde confluyen las diferentes prácticas y experiencias del teatro contemporáneo, tanto de nuestro teatro occidental como de los teatros no-occidentales. Y, en todo esto, quizá el aspecto más apasionante de todo ello haya sido descubrir la utilidad que el teatro como ciencia puede aportar al conocimiento del comportamiento humano.

El estudio de la naturaleza del trabajo del actor que se plantee el «problema corporal», es todavía muy reciente en el teatro occidental. La primera influencia teórica en los cambios que tuvieron lugar a finales del siglo xix y principios del xx, la encontramos en *La paradoxe du comédien* («La paradoja del comediante»), de Denis Diderot, publicado en 1830. Este libro, junto a *Eléments* («Elementos») y *Le rêve de d'Alembert* («El sueño de d'Alembert»), del mismo autor, forman un tríptico en el

que cada uno «take the human body as a central theme»<sup>2</sup> [toma el cuerpo humano como el tema central]. Diderot planteó una cuestión esencial, a saber: la relación entre el interior y el exterior, la mente y el cuerpo, entre las emociones que el actor aparentemente está sintiendo y lo que realmente está experimentando. Con ello, se anticipó a las cuestiones que, más tarde, serían objeto de estudio de todas las técnicas y métodos de aprendizaje para el actor, como son la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad...<sup>3</sup> Stanislavski retomó las teorías de Diderot, se interesó por la inseparabilidad de la mente y el cuerpo y observó que no podía existir una emoción sin una reacción física, lo cual le convirtió en el primer actor y director que investigó el proceso de la actuación y que publicó sus hallazgos. El método que creó se interpretó y se aplicó posteriormente de muy diversas maneras. Algunas de estas interpretaciones daban más importancia al estudio psicológico —sobre todo en la interpretación para el cine— que a las acciones físicas, estudio al que pertenece su última etapa menos conocida y que, como destaca Ricard Salvat, no tenía nada que ver con sus anteriores escritos, que sirvieron de referencia en *Un actor se prepara* o *La formación del actor*.<sup>4</sup> Ésta última etapa fue la que interesó a Grotowski, quien creía que la creatividad y libertad del actor debían encontrar una estructura física; como le interesó a Meyerhold, quien dijo: «“Training, training, training!”, cried Meyerhold. “But if it’s the kind of training which exercises only the body and not the mind, then no thank you!”»<sup>5</sup> [—¡Preparación, preparación, preparación! —gritaba Meyerhold. —¡Pero si es la clase de preparación que

ejercita sólo el cuerpo y no la mente, entonces no, gracias!]

La superación de la dicotomía mente/cuerpo que expresan las palabras de Meyerhold, arraigada como un lastre en la cultura occidental después del Renacimiento, es la cuestión fundamental que se les planteó y ocupó a los renovadores del lenguaje del teatro a principios del siglo xx en su reacción al teatro naturalista, un cuestionamiento de la propia tradición cultural en todos los órdenes y sobre la cual trataría Antonin Artaud en los años treinta en *El teatro y su doble*. La vivificación del teatro pasaba por un redescubrimiento de las propias tradiciones, como la commedia dell’arte, la tragedia antigua, el circo, el clown, y todas aquellas tradiciones populares que habían nutrido y nutrían el arte de la escena y la representación. La atracción que ya en el siglo xix se había sentido hacia el teatro oriental fue la otra gran influencia y la referencia viva que tuvieron los que buscaban donde ir a reencontrar las fuentes de un nuevo renacimiento teatral.

Efectivamente, como señala Allison Hodge, «Western culture has enjoyed a long history of actor apprenticeship, but not the systematic traditions of actor training that are integral to Eastern performance cultures such as Noh theatre—which dates from fifteenth-century Japan—and Kathakali, the ancient dance-theatre from southern India. It was not until the beginning of this century that an explosion of interest in the power and potential of actor training took hold the West.»<sup>6</sup> [La cultura occidental ha disfrutado de una larga historia en el aprendizaje del actor, pero no de las tradiciones sistemáticas en la preparación del actor

que forman parte integral de las culturas interpretativas orientales como el teatro Nô —que data del siglo xv en Japón— y el Kathakali, la antigua danza-teatro del sur de la India. Sólo a principios de este siglo arraigó en Occidente esta explosión de interés por el poder y potencial de la preparación del actor.]

Los teatros orientales se presentaban como modelos de referencia donde reencontrar esta unidad olvidada, ya que estas tradiciones se habían transmitido vivas a través de los siglos y mantenido el principio integrador entre la mente y el cuerpo que las identifica, lo que no había sucedido ni con la tragedia ni con la *commedia dell'arte*, que se habían perdido. La transmisión y la sistematización en Oriente y la ausencia de ellas en Occidente, constituye uno de los aspectos diferenciales entre las dos culturas.

El teatro oriental, según Marco de Marinis, es uno de los tres macro-mitos o categorías principales, uno de los «miti di alterità» [mitos de alteridad] —junto al mito del artista saltimbanqui y el mito de la *commedia dell'arte*—, que las vanguardias históricas han utilizado para expresar su idea del teatro a partir del siglo xix. Se trata de referencias populares ajenas a la tradición culta occidental que comparten el rechazo del naturalismo y el psicologismo, una separación definida entre espectador y actor, y que se basan en la prioridad del actor respecto al texto y del cuerpo respecto a la palabra.<sup>7</sup>

Para Alison Hodge, el interés por el conocimiento de las tradiciones orientales es uno de los cuatro factores que definen la preparación del actor del siglo xx; la influencia de una búsqueda científica objetiva; la aparición de la figura del director

(y nosotros añadimos, la progresiva participación del actor en el proceso de creación); y en un segundo momento, «the widespread desire to develop new theatre forms»<sup>8</sup> [el deseo general de crear nuevas formas], constituyen los otros tres factores que en la práctica encontramos interrelacionados. Todos estos factores están presentes con más o menos insistencia a lo largo de nuestra investigación de la pedagogía de Jacques Lecoq.

La doble búsqueda en las propias tradiciones del teatro occidental y el teatro oriental es común a los creadores y renovadores de la preparación del actor.<sup>9</sup> Lo hemos mencionado ya en Craig, el primer gran reformador, con su predilección por la máscara y las marionetas orientales; en Jacques Copeau con el teatro Nô, junto a la *commedia dell'arte* y el clown; en Étienne Decroux en su deseo de establecer una «gramática» corporal, que se inspiraba en la codificación oriental; y también en Meyerhold con la *commedia dell'arte* y el circo y, por otro lado, el Kabuki; en Dullin, con el actor japonés, junto al music-hall y el melodrama; en Brecht, por el cabaret alemán y la Ópera de Pekín, con el actor chino Mei Lan Fang (1894-1961), al que conoció en Moscú en 1935. Ésta es la dirección que ha tomado la renovación del lenguaje, o mejor, de los lenguajes teatrales a lo largo del siglo xx, donde Oriente y Occidente se encuentran y se mezclan, y cuyas personalidades más representativas han sido/son Grotowski, Kantor, Barba, Brook, Mnouchkine, Wilson. Estos buscadores han sabido captar delicadamente lo esencial de la vida de estas culturas, algunas de ellas muy minoritarias, sin desvirtuarlas. Como señala Zarrilli, el problema que aparece en Occidente

cuando se tiene sólo un conocimiento superficial es el de aplicar «Western standards to everything» [modelos occidentales a todo], una especie de colonialismo cultural.<sup>10</sup> Nosotros entendemos que esta búsqueda, muy diversificada, por la renovación del lenguaje teatral tiene un fondo común al tratar la presencia del actor, esto es, la recuperación del cuerpo del actor para el teatro, que se manifiesta en un cambio y modificación de la percepción del cuerpo. Es en este aspecto que el teatro oriental aporta a Occidente una concepción del cuerpo como manifestación unitaria de lo invisible y lo visible, porque éste esta concebido en su cultura como la expresión física y material de las energías cósmicas y de la vida que habitan en el ser humano y por las que se siente integrado en el universo.

Básicamente, como dice Zarrilli recordando al maestro japonés Yasuo Yuasa, «In many non-Western cultures the body served as a vehicle for cultivating extraordinary religio-philosophical sensibilities whether through meditational, martial, ritual, or performance disciplines».<sup>11</sup> [En muchas culturas no occidentales el cuerpo sirve como un vehículo para cultivar sensibilidades religiosas y filosóficas extra-ordinarias, ya sea a través de disciplinas meditativas, marciales, rituales o actorales.] Por tanto, en muchas culturas y, en concreto, en las mitologías asiáticas, el cuerpo «físico» no se entiende separado de los modos de la existencia mentales, emocionales, cosmológicos y filosóficos, sino que el cuerpo actualiza al instante todas estas instancias; de manera que si en el teatro occidental el cuerpo del actor «representa» la realidad, en el teatro oriental el cuerpo del actor se vuelve realidad,

reencontrando en sí mismo una energía cósmica que manifiesta una realidad interior. En este caso, la interioridad no es sinónimo —como lo es para el occidental— de psicología, sino que pertenece a otro orden, re-ligando «le Moi au Soi, le corps à l'esprit, l'acteur à une tradition ancienne, ancestrale, et l'homme à la réalité de l'infini et du cosmos»<sup>12</sup> (el Yo al Sí mismo, el cuerpo al espíritu, el actor a una tradición antigua, ancestral, y el hombre a la realidad del infinito y del cosmos).

Esta cuestión es algo que Artaud comprendió perfectamente cuando hablaba de las tendencias psicológicas del teatro occidental, opuestas a las tendencias metafísicas del teatro oriental, donde «las formas asumen sus sentidos y significaciones en todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un solo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez».<sup>13</sup> Desde esta perspectiva, Artaud planteaba que el cambio de la percepción era una cuestión física.

Todo el aprendizaje y preparación para el teatro en las corrientes renovadoras, lleva a una búsqueda de prácticas o técnicas destinadas a integrar la mente y el cuerpo (cuerpo, pensamiento, sentimientos, emociones), que la cultura occidental divide y contrapone en favor de la actividad del intelecto, de la mente sobre el cuerpo. Una gran parte, por no decir uno de los temas centrales de las prácticas teatrales, tiene este punto en el núcleo de sus planteamientos y reflexiones —es el caso de Grotowski y Barba, y de Lecoq con la máscara neutra—, con lo que hoy se llama el estado pre-expresivo. Encontramos aquí cómo el teatro occidental se inspira en Oriente para recuperar una no división cuerpo/mente que en otros momentos de

su historia no ha padecido. Es por esta razón que para Brook, por ejemplo, es un error empezar la aproximación a un texto desde el análisis racional, ya que son más poderosas las facultades de la intuición; es, después de este trabajo previo, cuando el actor llega al texto. «His preparation of actors realigns the assumed relationship of mind and body in Western cultures, reversing the conventional Cartesian hierarchy and traditional point of access to “meaning”.»<sup>14</sup> [Su preparación de los actores reajusta la relación asumida entre mente y cuerpo en las culturas occidentales, invirtiendo la jerarquía cartesiana convencional y el camino tradicional de acceso al “sentido”.]

La concepción del cuerpo que encontramos en la enseñanza de Jacques Lecoq —y que se materializa en la práctica a través de la experiencia del cuerpo en movimiento—, entiende que cuerpo y mente están implicados conjuntamente. Esta concepción es del mismo orden que la que encontramos en el maestro oriental Tadashi Suzuki, y que, sin ninguna duda, podría haberla suscrito Lecoq o Pagneux en la preparación corporal cuando aquel dice: «Any time an actor thinks he is merely exercising or training his muscles, he is cheating himself. These are acting disciplines. Every instant of every discipline, the actor must be expressing the emotion of some situation, according to his own bodily interpretation.»<sup>15</sup> [Siempre que el actor piensa que está meramente ejercitándose o entrenando sus músculos, se engaña a sí mismo. Son disciplinas de actuación. En cada instante de cada disciplina, el actor ha de expresar la emoción de alguna situación, de acuerdo a su propia interpretación corporal.]

El encuentro entre Oriente y Occidente en el arte del teatro se realiza pues por principios universales como son el movimiento, el cuerpo y el mimismo humano, y no por un aspecto formal, ya que cada uno de estos teatros tiene su propia historia y sus propias tradiciones. Los problemas vienen a ser los mismos; los lenguajes, no. Por esta razón, como señala Hodge, no puede existir una única práctica o sistema universal para el actor como Stanislavski pretendió crear con su método, muy útil para un teatro realista, el teatro impresionista de Chéjov y la interpretación de textos. De la misma manera que un método determinado no se adecúa a cualquier forma teatral.<sup>16</sup> El problema del teatro, como subraya Salvat, es un problema de construcción y de saber utilizar los procedimientos adecuados para cada obra, pues un mismo método no sirve para todo.<sup>17</sup>

Este viaje entre Occidente y Oriente no se ha realizado unilateralmente. Oriente también ha buscado en Occidente. Como observa Phillip B. Zarrilli, muchos no-occidentales han creado nuevas formas dramáticas y de representación mezclando sus originarios conceptos culturales con técnicas que conscientemente han tomado de la mitología, de las obras, de la teoría teatral y de las técnicas de interpretación occidentales. En muchas escuelas, las teorías de Stanislavski, la técnica de voz o las teorías de Brecht se han adaptado a sus propios intereses.<sup>18</sup> Esta interrelación cultural o transculturalidad que actúa en los dos sentidos responde, según Eugenio Barba, a que existe una mutua seducción entre Oriente y Occidente:

«En el encuentro entre Oriente y Occidente la seducción, la imitación y el in-

tercambio son recíprocos. Con frecuencia hemos envidiado a los orientales por su sabiduría teatral, la cual transmite, de una generación a otra, la obra de arte viva del actor. Ellos le han envidiado a nuestro teatro su capacidad de abordar siempre nuevos temas, en conformidad con su tiempo, variando los textos de la tradición con interpretaciones personales que a menudo tienen la energía de la conquista formal e ideológica.»<sup>19</sup>

Si en Occidente se carece de una tradición de técnicas del actor que haya permitido mantener vivas unas formas de teatro transmitidas a través de las generaciones, como sucede en Oriente, sí existe esa capacidad de contemporaneizar la actualización del teatro, una libertad de reinterpretar las obras clásicas, de crear nuevas formas, de versatilidad, en fin, de un espacio mayor para la individualidad. Por otro lado, también el teatro japonés ha tenido que reapropiarse de su misma herencia, desvirtuada por una reforma, como es el caso del Kabuki, hacia el realismo y el refinamiento. En los años sesenta, paralelamente, se inició una reacción contra la occidentalización del teatro japonés, dando lugar a la aparición de la «danza de las tinieblas» que fue el Butô. Tadashi Suzuki reclamará un

retorno al actor como elemento esencial del teatro, y no al texto, apoyándose en diferentes técnicas de juego y en la práctica de las tradiciones de su país, para crear un teatro pobre basado en la utilización total del cuerpo.<sup>20</sup> Para el teatro japonés contemporáneo, por ejemplo, la renovación del lenguaje, como en el teatro occidental, pasa por el cuerpo del actor y se plantea en los mismos términos, tal como lo expone la directora japonesa Yasu Ohashi: «Le problème actuel, pour notre théâtre, est de réinventer des gestes non stéréotypés pour exprimer nos réalités quotidiennes».<sup>21</sup> [El problema actual, de nuestro teatro, está en reinventar gestos no estereotipados para expresar nuestras realidades cotidianas.] Oriente y Occidente se encuentran unidos, cada uno desde su propia historia, en la misma búsqueda de liberar al cuerpo de los clichés y las formas aprendidas, del redescubrimiento del cuerpo para el teatro.

Jacques Lecoq con su pedagogía, ha contribuido en esta búsqueda común desde la tradición del teatro occidental, basándose en el movimiento, el cuerpo y el mimo como principios esenciales y universales que conforman el juego permanente de la vida del ser humano y del juego del teatro, que es el cuerpo del actor.

---

#### NOTES

1. La tesis se inscribe dentro del programa de doctorado «Art, natura i societat (1998-2000)», del Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història. El tribunal estaba compuesto por: Dr. César Oliva Olivares (presidente), Universidad de Murcia; Dra. Maria-Josep Ragué-Arias (secretària), Universitat de Barcelona; Dra. Immaculada Julián González (vocal), Universitat de Barcelona; Dr. Josep Lluís Sirera Turó (vocal), Universitat de Valencia; Dr. Antonio Alegre Gorri (vocal), Universitat de Barcelona. Calificación obtenida: Excel·lent «cum laude» per unanimitat. «Premi extraordinari de doctorat del curs 2006-2007 de la Facultat de Geografia i Història».

2. Joseph Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Associated University Presses, Londres, 1985, p. 129. En: Alison Hodge (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, p. 9.
3. Sobre la importancia de la formulación de Diderot, véase Ricard Salvat, «Sobre estètica i teoria teatral», en *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, Monografies de Teatre, núm. 38, Barcelona, 1999, pp. 802-831.
4. Ricard Salvat. «Stanislavski, avui», a *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, pp. 643-653.
5. Herbert Blau, «Seeming, seeming: The Disappearing Act», *Drama Review*, 20, 1976, pp. 22-23, a Phillip B. Zarrilli (ed.), *Acting (Re)considered*, p. 15.
6. Alison Hodge (ed.). *Twentieth Century Actor Training*, pp. 1-2.
7. Marco de Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, p. 25.
8. Alison Hodge (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, p. 3.
9. Sobre el interés del teatro occidental por el teatro oriental recomendamos la selección de textos en Nicola Savarese (ed.), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, Fondo de la amistad México-Japón, núm 15, Mèxic, 1992.
10. Phillip B. Zarrilli (ed.), *Acting (Re)considered*, p. 91.
11. Yasuo Yuasa, *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, State University of New York Press, Albany, 1987, a Phillip B. Zarrilli (ed.), *ibíd.*, p. 93.
12. Béatrice Picon-Vallin, «Le théâtre japonais sous le regard d'Occident», a Odette Aslan, Béatrice Picon-Vallin (dirs.), *Butô(s)*, Éditions du CNRS, París, 2002, p. 12.
13. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 75.
14. Lorna Marsall, David Williams, «Peter Brook: Transparency and the invisible network», a Alison Hodge (ed.), *Twentieth century actor training*, p. 179.
15. James Brandon, «Training at the Waseda Little Theatre: the Suzuki Method», *Drama Review*, núm. 22, 1978, p. 36, a Phillip B. Zarrilli (Ed.), *Acting (Re)considered*, p. 93.
16. Alison Hodge (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, p. 8.
17. Ricard Salvat, «Stanislavski, avui», a *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, p. 653.
18. Phillip B. Zarrilli (ed.), *Acting (Re)considered*, pp. 90-91.
19. Eugenio Barba, «Teatro Eurasiano», *Assaig de Teatre*, núm. 45, Universitat de Barcelona, març de 2005, p. 22.
20. Este tema se encuentra tratado ampliamente en: Odette Aslan; Béatrice Picon-Vallin (dirs.), *Butô(s)*.
21. Yasu Ohashi, «Le geste du théâtre japonais», a Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste*, p. 135.